

دفاع مقدس در سینمای محمدعلی باشه آهنگر؛

مطالعه فیلمهای «فرزند خاک»، «ملکه»، «سرو زیر آب»

امیدعلی مسعودی **

زهرة گلدار *

محمد اسکندری نسب ***

پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱۵

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۲۳

چکیده

جنگ هشت‌ساله ایران و عراق علاوه بر پیامدهایی که برای کشور به‌دنبال داشت، موجبات شکل‌گیری ژانر جدیدی در سینمای ایران را فراهم آورد. در این میان محمدعلی باشه آهنگر علاوه بر تجربه مستقیمی که از جنگ داشته در نقش کارگردان نیز چندین فیلم در این ژانر تولید کرده است. در نتیجه فرض اصلی پژوهش این است که محمدعلی باشه آهنگر شیوه‌ای خاص برای بازنمایی جنگ در آثار خود دارد. مقاله می‌کوشد با تمرکز بر فیلمهای «فرزند خاک» (۱۳۸۶)، «ملکه» (۱۳۹۰)، «سرو زیر آب» (۱۳۹۶)، نگاه و شیوه معناداری وی را به جنگ و ابعاد آن بررسی کند؛ به عبارتی سؤال اصلی مقاله این است که در آثار سینمایی محمدعلی باشه آهنگر، جنگ تحمیلی ایران و عراق چگونه بازنمایی می‌شود. در این راستا از روش نمونه‌گیری هدفمند و تحلیل نشانه‌شناختی تلفیقی استفاده شد؛ بدین صورت که در سطح داده‌های بصری از رویکرد تحلیل سازه «سیلی و کادوری» (۱۳۸۰) و برای تحلیل متون گفتگوها از الگوی تحلیل روایی بارت بهره گرفته شد. بررسیها نشان داد این کارگردان در آثار خود رویکردی منحصربه‌فرد دارد که می‌توان آثار وی را هم در رده سینمای جنگ قرار داد و هم منتقد جنگ؛ به عبارتی رویکرد وی به‌گونه‌ای است که از ایدئولوژی و مکتب جاری خاصی تأثیر نپذیرفته است؛ در جایی که باید زبانی منتقد داشته باشد دریغ نکرده و بارها نیز از مضمونهای اصلی ژانر سینمای جنگ مانند رشادتها و تکریم شهادت استفاده کرده است. این‌گونه نگاه و رویکرد واقع‌گرایانه به جنگ تحت تأثیر تجربیاتی است که کارگردان خود به‌طور شخصی در جنگ و مناطق جنگی به‌عنوان رزمنده داشته است. از سوی دیگر تأکید بر جنبه‌های اجتماعی و پیامد انسانی جنگ باعث شده برخلاف بسیاری از آثار سینمای جنگ، کمتر بر عملیاتهای نظامی و صرفاً بر فضای جنگ تأکید کند.

کلیدواژه‌ها: سینمای دفاع مقدس، محمدعلی باشه آهنگر، تحلیل سازه، الگوی روایی بارت، فیلم فرزند خاک، فیلم ملکه، فیلم سرو زیر آب.

zohre.goldar@gmail.com

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد رشته تبلیغ و ارتباطات و فرهنگی، دانشگاه سوره

omidalimassoudi@gmail.com

** عضو هیئت علمی دانشکده فرهنگ و ارتباطات دانشگاه سوره

eskandari.m1991@gmail.com

*** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد پژوهش علوم اجتماعی دانشگاه تهران

مقدمه

در میان رسانه‌ها، سینما به‌عنوان یک هنر بخشی از عرصه ارتباطات و رسانه‌ها، بیشترین مخاطب و متعاقباً بیشترین تأثیر را بر آنها دارد. سینما در قالب اثر هنری، بخشی از عقاید و دیدگاه‌های مؤلف را در فیلم به‌صورت رمزگان سمعی و بصری، به مخاطبان منتقل می‌کند. این رمزگان فرهنگی، معانی و دلالت‌هایی را به همراه دارد که مؤلف، قصد دارد در قالب فیلم به بیننده منتقل کند. به‌طور کلی «سینما در تولید و بازتولید نشانه‌ها، انتقال ارزش‌های خاص و چگونگی بازتولید گفتمان‌های روایی در بازسازی هویت نقش بسزایی دارد. در دوران مدرن، بعد از انقلاب اسلامی ایران از جمله ژانرهای مهم در روایت سینمایی، ژانر جنگی است؛ ژانری که در ادبیات سینمایی رسمی و دولتی ایران از آن با نام سینمای دفاع مقدس یاد می‌کنند که هویت خاصی به سینما می‌بخشد؛ هویتی که ریشه‌اش در تاریخ و اعتقادات ایران و ایرانیان است و آن را از همتایان خارجی خود در سینمای جنگ جدا می‌کند» (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۸۹-۸۸).

در ایران پس از انقلاب اسلامی، جنگ هشت ساله ایران و عراق با حمله عراق به ایران در سال ۵۹ علاوه بر پیامدهایی که برای کشور به‌دنبال داشت، موجبات شکل‌گیری ژانر جدیدی در سینمای ایران را فراهم آورد که فیلم «مرز» اثر جمشید حیدری (۱۳۶۰)، روایتی از مقاومت اهالی روستایی مرزی در برابر اشغالگری رژیم عراق، آغازگر این ژانر بود (سلیمانی، ۱۳۸۱: ۱۴). به‌طور کلی می‌توان ادعا کرد که فیلمسازان دفاع مقدس، فعالیت سینمایی خود را طی جنگ تحمیلی بدون هیچ تجربه سینمایی آغاز کردند و این ژانر به وسیله این افراد پایه‌گذاری شد؛ افرادی مانند رسول ملاقلی‌پور، ابراهیم حاتمی‌کیا، شهریار بحرانی، کمال تبریزی، جمال شورجه، احمدرضا درویش، رحیم رحیمی‌پور، جواد شمقدری و سعید حاجی‌میری. در ابتدا فیلمها بیشتر به جنبه حادثه‌پردازی و جنگ می‌پرداخت. پس از پایان جنگ به‌دلیل فراهم آمدن امکان خلق آثار بهتر و حرفه‌ای‌تر، این سینما به جای حادثه‌پردازی به ایمان و خلق و خوی رزمندگان تکیه می‌کرد. به‌طوری که این فیلمها دیگر به عملیات پیچیده نظامی نپرداخت؛ در عوض بر زندگی درونی قهرمانان فیلم در جبهه‌ها توجه کرد و به رفاقتها، ایثار، خلوص، شوق شهادت، عمل به تکلیف و مسائلی از این قبیل پرداخت (صافاریان، ۱۳۷۵: ۱۶۷-۱۶۶). از طرفی سویه‌هایی از هنر قدسی، معنویت و فضای عرفانی در این آثار بیشتر قابل مشاهده است به‌طوری که در آنها «دفاع مقدس و رزمندگان اسلام را

کمی واقف‌گرایانه‌تر ترسیم می‌کند؛ اما هدف اصلی آن پرداختن به وجه معنوی دفاع مقدس است» (نقیبی اصفهانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲۸-۳۲۷). در این میان محمدعلی باشه آهنگر را عمدتاً می‌توان جزو فیلمسازانی دانست که اختصاصاً به ژانر دفاع مقدس پرداخته است. وی در کارنامه خود شش فیلم سینمایی دارد که بجز اولین اثرش همگی در ژانر دفاع مقدس قرار دارد: «نیمه گمشده» (۱۳۷۸)، «نبات‌داغ» (۱۳۸۱)، «فرزند خاک» (۱۳۸۶)، «بیداری رؤیاها» (۱۳۸۸)، «ملکه» (۱۳۹۰)، «سرو زیر آب» (۱۳۹۶).

فیلمهای سینمای دفاع مقدس، همگی در قالبی کلی ساخته نمی‌شود، بلکه هر کدام شیوه‌ای بازنمایی از جنگ هشت ساله را در پیش می‌گیرد که منحصر به فرد است؛ هر کدام به جنبه‌هایی از آن می‌پردازد که شاید بر همگان پوشیده باشد و در روایت خود از حوادث فیلم از رمزگان خاصی استفاده می‌برد تا بتواند معنایی را بر موضوع جنگ بیفزاید. در سطحی بالاتر می‌توان از تحلیل شیوه بازنمایی هر فیلم فراتر رفت و به آثار سینمای دفاع مقدس، هر کارگردان را در نگاهی کلان مورد ارزیابی قرار داد تا شیوه نگاه مؤلف در آثار آشکار شود. این پژوهش با به کار بستن این رویکرد کلان، قصد دارد به آثار سینمایی کارگردانی پردازد که خود تجربه ملموسی از جنگ دارد. فرض محوری این است که محمدعلی باشه آهنگر شیوه‌ای خاصی برای بازنمایی جنگ در آثار خود دارد که این نوشته بنا دارد با بررسی آثار سینمایی این کارگردان به نگاه و شیوه معناداری وی به جنگ و مسائل مربوط به آن پردازد؛ به عبارتی دیگر به این دلیل که کار منسجم و علمی دقیقی در زمینه سینمای این کارگردان انجام نشده و سبک خاص وی در آثار دفاع مقدس هم‌چنان به‌طور علمی بررسی نشده است بر آن شد تا شیوه بازنمایی دفاع مقدس در آثار این کارگردان را بررسی کند. در نتیجه می‌توان سؤال اصلی مقاله را این‌گونه مطرح کرد که جنگ تحمیلی ایران و عراق در آثار سینمایی محمدعلی باشه آهنگر چگونه بازنمایی می‌شود. به‌علاوه شیوه بازنمایی رزمندگان و غیررزمندگان، وقایع تاریخی و ارزشهای اجتماعی جنگ، مسائل زندگی شخصی و روابط عاطفی افراد درگیر جنگ نیز مدنظر قرار می‌گیرد.

ادبیات نظری

مروری بر سینمای دفاع مقدس

جنگ و آثار و پیامدهایی که بر زندگی بشری دارد، دریچه‌ای را روی ملت باز می‌کند تا

ابعادی شگرف از زندگی بشری بر آنها هویدا شود و پیچیدگیهایی از زندگی و کنش بشری را مشهود می‌کند که در هیچ پدیده دیگری قابل دیدن نیست. سینمای جنگ در ایران، که سینمای دفاع مقدس نامیده می‌شود، یکی از شاخصترین و پرمخاطبترین «ژانر» در صنعت سینمای ایران پس از انقلاب بوده است. این مسئله هم از این نظر واضح است که دستگاه‌های فرهنگی و دولتی زیادی در کشور متولی آن هستند و هم از این نظر که این ژانر در ذهنیت ایرانیان نسبت به تجربه زیسته و تاریخ دفاع جنگ هشت ساله ایران تأثیر بسزایی دارد و ذهنیت مردم ایران و جهانیان بیشتر به وسیله این آثار شکل می‌گیرد.

در ایران اولین بارقه‌های سینمای دفاع مقدس با ساخت مستندهایی از وقایع جنگ از سال ۱۳۵۹ نمایان، و به‌طور رسمی اولین آثار سینمای جنگ در سال ۱۳۶۲ تولید شد. آثاری نظیر «دیار عاشقان» ساخته حسن کاربخش، «عبور از میدان مین» ساخته جواد طاهری، «کیلومتر پنج» ساخته حجت‌الله سیفی و «نینوا» ساخته رسول ملاقلی‌پور از اولین آثار تولیدات سینمایی دفاع مقدس است (صفار، ۱۳۸۶). از دیگر آثار این دوره می‌توان به آثاری نظیر «عقابها» ساخته ساموئل خاچیکیان، «گذرگاه» ساخته شهریار بحرانی، «کانی مانگا» ساخته سیف‌الله داد و «پرواز در شب» ساخته رسول ملاقلی‌پور اشاره کرد (عجمی، ۱۳۸۸).

«سینمای جنگی و انقلابی ایران با یاری افرادی که محتوای اسلامی و انقلابی جنگ را درک نکردند و به آن اعتقاد ندارند، ساخته نخواهد شد... اگر این فیلمساز، قهرمانان این جنگ را بخوبی نشناسد و آنها را درک نکند و زمزمه مناجاتشان را در دل تاریک صحرا با گوش جان نشنیده باشد، چه کسی را می‌خواهد در فیلمش ترسیم و تحلیل کند؟» (علوی طباطبایی، ۱۳۶۶: ۱۹) بنابراین می‌توان ادعا کرد که سینمای دفاع مقدس با افرادی که تجربه مستقیمی از جنگ داشتند، غنای بیشتری دارد.

ژانر سینمای دفاع مقدس

سینمای دفاع مقدس همچون دیگر گونه‌های هنری، اهداف و مفاهیم کلی را دنبال می‌کند. در سینمای دفاع مقدس دو گونه فیلم را می‌توان از هم تمیز داد: گروهی «منتقد جنگ» یا «ضدجنگ» و گروهی دیگر «جنگی». سینمای منتقد جنگ اصولاً خشونت و جنگ را نقد، و بر مفاهیم صلح‌آمیز تأکید، و صلح را تبلیغ می‌کند. سینمای جنگی ذاتاً جنگ (به‌طور خاص جنگ تحمیلی) را تقدس، و بر رشادتها و شجاعتها، و در نتیجه خشونتها را تکریم می‌کند. این تقسیم‌بندی در

سینمای جنگی جهان نیز هست و در مورد فیلمهایی که مثلاً در امریکا ساخته می‌شود صادق است. برای مقایسه این دو ژانر، برخی پژوهشگران ویژگیهای ذیل را برشمرده‌اند:

جدول ۱. ویژگیهای فیلمهای جنگی و منتقد جنگ

فیلمهای جنگی (دفاع مقدس)	فیلمهای منتقد جنگ
این فیلمها بیشتر خود جنگ و حماسه جنگ را به تصویر می‌کشد. اوجها و گره‌های داستان این نوع فیلمها بر سر پیروزی و غلبه بر دشمن است.	این دسته از فیلمها بیشتر به تأثیرات جنگ و مسائلی می‌پردازد که هنگام جنگ و یا پس از جنگ انسانها به آن دچار می‌شوند.
شخصیت‌های این دسته از فیلمها، انسانهایی والا، پاک، معصوم و عارف به تصویر کشیده می‌شوند و به جنگ و متصدیان آن، حالتی عرفانی و تقدس می‌بخشند.	قهرمانان این نوع فیلمها شامل گروه‌های مختلف جامعه هستند و بیشتر به جنگ حالت ملی می‌دهند تا دینی.

منبع: مرتضوی قهی و منادی، ۱۳۹۰: ۱۲۹

مرتضوی قهی و منادی (۱۳۹۰: ۱۳۵) با توجه به انگاره سینمای جنگی، و منتقد جنگ آثار سینمای دفاع مقدس را از آغاز تا دهه ۸۰ بررسی کرده‌اند. آنها در نهایت این ژانر را به این صورت تقسیم‌بندی کرده‌اند که فیلمهای دفاع مقدس در دهه ۶۰ بویژه فیلمهای ساخته شده در دوره جنگ، جزو فیلمهای جنگی - تبلیغاتی با تعریف خاص خود است و به عبارتی خشونت را تبلیغ می‌کرد. پس از پایان جنگ و آغاز دهه ۷۰ و تحولات اجتماعی سیاسی بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶، فیلمها به سمت ژانر منتقد جنگ میل کرد و به تأثیرات زیانبار جنگ بر انسانها پرداخت و به عبارتی بیشتر پیام‌آور صلح بود.

مضمونهای اصلی سینمای دفاع مقدس

برخی پژوهشگران حوزه سینمای دفاع مقدس، این آثار را براساس محتوا و مضامین دسته‌بندی کرده‌اند. برخی مانند سعید معدنی (۱۳۹۱) در یک تقسیم‌بندی کلی، این آثار را از لحاظ داستان و روایت به سه گونه تقسیم می‌کنند (معدنی، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۰):

- فیلمهایی که تمام داستان و روایت آنها در جبهه و درگیری با دشمن اختصاص دارد که آن را «سینمای جنگی» می‌نامند.

- برخی فیلمها به حاشیه جنگ یا پیامدهای آن می‌پردازد که برخی منتقدان، این گونه را

«سینمای اجتماعی جنگ» می‌نامند.

- دسته سوم نیز آن دسته فیلمهایی است که ترکیبی از گونه اول و دوم است؛ یعنی هم به جنگ و جبهه‌های نبرد و هم به پشت جبهه و حاشیه جنگ می‌پردازد.

دوگانه‌های مفهومی در سینمای دفاع مقدس

برخی پژوهشگران در بررسی سینمای دفاع مقدس از نظریات نقد ادبی (مانند نظریه روایت و ژانر) استفاده، و براساس رمزگان اجتماعی و فرهنگی، این فیلمها را با دوگانه‌های مفهومی تحلیل کرده‌اند؛ از جمله آنها نقیبی اصفهانی و همکاران (۱۳۹۵) هستند که در بررسی خود سینمای دفاع مقدس را در قالب یک ژانر به دو دسته (زیر - ژانر) فیلم در حوزه سینمای دفاع مقدس تقسیم می‌کنند: «فیلمهای کلاسیک» که عناصر ساختاری را تعیین می‌کنند (دهه ۶۰) و فیلمهای «بازنگرشگر» که گسترش و دگرگونی این عناصر به آنها واگذار شده است (دهه ۷۰). آنها معتقدند که بازنگرشگری در سینمای دفاع مقدس با فیلمهایی مانند دو اثر ملاقلی‌پور یعنی «سفر به جزابه» (۱۳۷۴) و «نجات‌یافتگان» (۱۳۷۴) آغاز شد؛ یعنی از شش سال پس از پایان جنگ. منظور از بازنگرشگری در حوزه همان گفتمان دفاع مقدس است (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۸۶ به نقل از نقیبی اصفهانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲۹).

آنها در راستای نظریه ژانر، جنگ تحمیلی را در راستای مفاهیم فقهی، عرفانی، اسلامی و شیعی تحلیل کرده‌اند. در نظر آنها روایت بنابر تغییر نهادها و کنشهای اجتماعی تغییر می‌کند در حالی که تقابلهای دوگانی برای خودآگاهی جامعه مهم است و هر تغییری اساسی در این تقابلهای ضرورتاً از تغییر در جامعه و بنابراین به اسطوره‌ای جدید حکایت نیاز دارد. در ادامه، جفتهایی متضاد و در حال کنش در دفاع مقدس را که آنها نتیجه گرفتند با معنای نمادینشان توضیح داده‌اند:

دوگانه اول: توجه «جهاد دفاعی» در مقابل «هجوم دشمن»

دوگانه دوم: رویارویی «معنویت اسلامی» در مقابل «ماتریالیسم بعثی»

دوگانه سوم: «جهاد اکبر» و «جهاد اصغر»

دوگانه چهارم: بازنمایی «ماهیت خودی» و «ماهیت دشمن»

دوگانه پنجم: «زن» و «مرد» در عرصه دفاع مقدس

روشهای تحلیل داده

این پژوهش به طور عملی باید به تحلیل فیلم بپردازد. روش نمونه‌گیری، نظری و هدفمند است و برای تحلیل نشانه‌شناختی در سطح داده‌های بصری از رویکرد تحلیل سازه «سلیبی و کادوری»^۱ (۱۳۸۰) و برای تحلیل متون گفتگوها^۲ از الگوی تحلیل روایی بارت بهره گرفته شده است.

روشهای پژوهشی کیفی معمولاً برای رسیدن به پیچیدگی، عمق، دقت و اعتبار تحقیق به صورت ترکیبی به کار می‌رود؛ از این رو در این تحقیق نیز با توجه به این مسئله از دو الگوی روشی استفاده شده است. برای تحلیل سازه (میزانسن و تولید) از الگوی «سلیبی و کادوری» و از الگوی روایی بارت به تحلیل رمزگان فیلمها استفاده می‌شود. این دو الگو در دو سطح توصیف و تحلیل استفاده می‌شود که مؤلفه‌های تحلیلی هر کدام به طور خلاصه در ادامه می‌آید.

الگوی تحلیل سازه

الگوی سلیبی و کادوری پنج بُعد از متون رسانه‌ای را بررسی می‌کند: سازه، مخاطب، روایت، رده‌بندی و عوامل تولید. در بُعد سازه‌ها «هر متن رسانه‌ای با استفاده از زبان رسانه ساخته می‌شود و هم‌چنین رمزهایی چنین وضعی دارد که برای انتقال اطلاعات خاص فرهنگی انتخاب می‌شود» (سلیبی و کادوری، ۱۳۸۰: ۲۱). مفهوم «سازه» از الگوی سلیبی و کادوری (۱۳۸۰) دارای دو وجه مهم است:

۱. میزانسن: شامل بر ابعاد تئاتری مانند صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیر کلامی و رمزهای لباس
 ۲. عناصر فنی: اندازه نما، زاویه و ارتفاع دوربین، نورپردازی، ترکیب‌بندی و وضوح رنگ
 سلیبی و کادوری رمزگان میزانسن را «رمزها و شکل‌گرایانه سازه» می‌نامند که شامل چهار دسته زیر است:

- صحنه‌پردازی: اینکه مثلاً واقعه در کجا اتفاق می‌افتد.

- وسایل صحنه: عناصر صحنه و دلالت‌های آن

- رمزهای ارتباط غیر کلامی: مثلاً ژست‌ها و حالات چهره و در حالت کلی وضعیت قرار گرفتن

بدن

1. Keith Seleby & Ron Kowdery

۲. در این مقاله این لغت معادل دیالوگ به کار رفته است.

- رمزهای لباس

دومین وجه سازه رمزگان فنی سازه است که در جدول ذیل خلاصه شده است:

جدول ۲. تحلیل سازه الگوی سلبی و کادوری

رمزگان	دال	مدلول
اندازه نما	نمای فوق العاده نزدیک	عاطفه، احساس، درام، حیات
	نمای نزدیک	نزدیکی و صمیمیت
	نمای دورنفره	دراماتیک بودن
	نمای متوسط	تمرکز بر سوژه و جزئیات آن
	نزدیک نمای متوسط	تمرکز بر سوژه و حالات آن
	نمای دور متوسط	تسلط سوژه بر پیرامون
	نمای دور	زمینه، بافت، فاصله عمومی
	نمای فوق العاده دور	نشان دادن بزرگی و عظمت
زاویه و ارتفاع دوربین	پایین تر از سطح دید موضوع	سلطه، قدرت، حاکمیت
	هم سطح دید موضوع	برابری
	بالتر از سطح دید موضوع	ضعف و ناتوانی
	ایزکتیو	دوربین ناظر بی طرف
	زاویه نقطه دید	دوربین در کنار بازیگر
	سوپرکتیو	دوربین جایگزین بازیگر
نورپردازی	روشن	خوش بختی
	تیره	یاس
	پرتضاد	تئاتری، دراماتیک
	کم تضاد	واقع گرایانه، مستند
ترکیب بندی	متقارن	دارای حالت آرام
	نامتقارن	زندگی روزمره
وضوح	وضوح انتخابی	برای جلب توجه به این
	وضوح ملایم	رابطه عاشقانه / غم غریت
	عمق میدان	جلب توجه به همه
رنگ	گرم (زرد، نارنجی، قرمز)	خوش بینی / شوق / انگیزش
	سرد (آبی، سبز، خاکستری)	بدبینی / آرامش / عقل
	سیاه و سفید	واقع گرایانه / فعلیت

منبع: مشمایی، ۱۳۹۱: ۷۵

- الگوی روایی بارت

این الگو در کتاب S/Z برای تحلیل همه جانبه داستان کوتاه «سارازین»^۱ اثر بالزاک^۲ نویسنده

1. Sarrasine
2. Balzac

رنالیست فرانسوی با هدف نشان دادن ماهیت دلالترگر متن ارائه شده است. در آنجا روش وی تقطیع داستان به ۵۶۱ واحد خوانش با عنوان لکسیا^۱ است. واحد خوانش در تحلیل بارت، تحقیقی در معناست که گاهی یک کلمه یا جمله را شامل می‌شود. این راهبرد تفسیری بارت موجب انعطاف‌پذیری در بررسی اثر شده و هدف وی نشان دادن ماهیت دلالت‌کننده داستان بالزاک است (هوکز^۲، ۲۰۰۳: ۹۴ به نقل از بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۱۰۶). «بارت، فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفه ثبت پدیده‌های جهان واقعی را بر عهده داشته باشد؛ از این دید خوانش، پیمودن مسیری از خلال رمزهاست که معنا را پدید می‌آورد. از نظر بارت، معنا به شکل ناخودآگاه شکل می‌گیرد. بر این اساس، بارت از حضور مؤلفه‌های متفاوت در تحلیل متن خبر می‌دهد» (بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

تحلیل «دالهای متنی» روایت داستان بالزاک بر اساس رمزگان پنج‌گانه‌ای عبارت است از:

رمزگان هرمنوتیکی^۳ (Her): «همه واحدهایی که نقش آنها طرح سؤال، پاسخ به آن و طیف گوناگونی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است به آن سؤال و طیفی گوناگونی از رویدادهای تصادفی که ممکن است یا سؤالی را صورتبندی کنند یا پاسخ آن را به تأخیر بیندازند یا حتی معمایی را طرح، و ما را به سوی راه حل آن رهنمون کنند» (بارت، ۱۹۹۷: ۱۷ به نقل از سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۸).

رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دالها^۴ (Sem): مقصود این رمزگان، معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا «بازیهای معنا»^۵ (بارت، ۱۳۸۳: ۱۹) بهره می‌گیرد و توسط دالهای به خصوصی تولید می‌شود (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۸).

رمزگان نمادین^۶ (Sym): رمزگان «گروه‌بندیها» یا ترکیب‌بندیهای قابل تشخیصی است که به‌طور منظم در شکلهای متفاوت و به شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شود و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۹). مهمترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابلهای در متن (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۹۶) و دربرگیرنده مضمونهاست (بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۱۰۷). می‌توان آنها را تحت تأثیر نظام نشانه‌شناسی سوسوری با فرایند «تفاوت»^۷ و روابط

1. Lexia
2. Hawkes
3. The Hermeneutic Code
4. The Code of Semes or Signifiers
5. Meaning games
6. The Symbolic Code
7. Diffrence

«جانشینی»^۱ و «همنشینی»^۲ هم‌ارز دانست که در تولید معنا دخیل است. رمزگان کنشی^۳ (Act): مقصود رمزگان «کنشها»ست. این رمزگان منشأ در مفهوم proairesis، «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خود به‌طور ضمنی از وقوع رویدادی برای ختم این حالت حکایت می‌کند (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۹۶).

رمزگان فرهنگی یا ارجاعی^۴ (Ref): این رمزگان نمایانگر نظام تثبیت شده اقتدار سنتها و اخلاقیات پدرسالارانه (بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۱۰۷) و به شکل صدایی «اخلاقی» و جمعی، هم‌چنین بی‌نام و مقتدر تجلی می‌یابد و درباره عقل سلیم^۵ سخن می‌گوید. رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن به دانش عمومی است که می‌توان آن را با روابط بینامتنی یکسان پنداشت که به روابط بیرونی میان متون اشاره می‌کند (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۹۶).

تجزیه و تحلیل فیلمها

از میان آثار سینمایی باشه آهنگر، سه فیلم به‌دلیل غنای نظری مضمونهای دفاع مقدس انتخاب شد: «فرزند خاک» (۱۳۸۶)، «ملکه» (۱۳۹۰) و «سرو زیر آب» (۱۳۹۶). روند تحقیق به این صورت بود که در ابتدا پس از چند بار تماشای فیلمها با در نظر گرفتن سؤالات و اهداف پژوهش، سکانس‌هایی به‌عنوان نمونه انتخاب شد؛ پس از پیاده‌سازی متن گفتگوی سکانس‌ها با استفاده از الگوی تحلیل سلبی و کادوری، هم‌چنین الگوی تحلیل روایی بارت، که در قبل به‌طور مشروح به آنها پرداخته شد، جدولهایی در قالب تحلیل رمزگان ارائه، و از هر فیلم یک نمونه آورده شده است.

- سکانسی از فیلم فرزند خاک

تعدادی سوار سیاهپوش به یک مرقد زیارتی حمله می‌برند و همه را بیرون می‌کنند و با بنزین آنجا را به آتش می‌کشند.

رهبر آنها (به زبان عربی) چنین می‌گوید: هرکس این قبور را زیارت کند مشرک، کافره، لعنت شده است. خونس حلاله و از بت پرست کثیف تره. ما به کافرهای اعلام جنگ مقدس می‌کنیم. کافر

1. Paradigmatic
2. Syntagmatic
3. The Proatretic Code
4. The Cultural Code or Reference Code
5. Common Sense

کسی است که برای خدا شریک قائل شود. مرد و زن نباید باهم در انظار دیده بشن، مردها از یه طرف و زنها از طرف دیگر.

...

گونا (پس از بازگشت به روستا خطاب به مینا): شادمان می‌گه دیروز سه مرقد آتش‌زدن، می‌گه اونها می‌خوان بین خلق آشوب بندازن، صلح و صفا نباشه. می‌گه شیخ بزرگ نقشبندی فتوا داده کسی حق نداره به خاطر آتش‌زدن مرقد شر بکنه، دفاع بکنه.

میزانسن	شرح
صحنه‌پردازی	زیارتگاهی محلی که در مناطق کردنشین عراق قرار دارد که ساکنان محلی و گونا و مینا برای زیارت به آنجا آمده‌اند.
وسایل صحنه	اسب و سوارانی سیاهپوش، زائران محلی، بنزین و مشعلی آتشین برای آتش‌زدن مقبره، سلاح
رمزگان لباس	لباس و شالی سیاه به دور سر، این لباس به گروه اسلامگرای القاعده اشاره دارد که به تبع پرچم سیاه‌رنگ خود اغلب سیاهپوش بودند؛ چرا که به‌زعم آنها هر رنگی به غیر از سیاه با دنیای کفر و غریب‌دگی گره می‌خورد.
رمزگان غیرکلامی	وحشت زائران و هجوم برای خروج از زیارتگاه، حالت مقتدرانه سرکرده سیاهپوشان

رمزگان فنی	شرح
اندازه نما	نمای نسبتاً دور برای احاطه بر سوژه، نمای بسیار نزدیک از سرکرده سیاهپوشان برای نشان دادن اقتدار و جدیت این گروه از عمل خود
زاویه و ارتفاع دوربین	در ابتدای ورود سیاهپوشان، زاویه دوربین پایین‌تر از دید سوژه برای نشان دادن اقتدار و سلطه این گروه و در ادامه هم‌سطح دید سوژه برای القای فضای ماجرا به مخاطب
نورپردازی و رنگ	نورپردازی اغلب تیره و کم تضاد برای نشان دادن ترس و وحشت افراد. رنگ سیاه و سفید نیز اشاره به گروه افراطی القاعده
ترکیب‌بندی	نامتقارن برای عادی نشان دادن این امر در آن منطقه، هم‌چنانکه در فیلم نیز به آن اشاره می‌شود.
وضوح	انتخابی برای تمرکز بر سیاهپوشان و اعمال آنها

الگوی روایی بارت

رمزگان	شرح
هرمنوتیک (Her)	چرا گونا و مینا به زیارت این مقبره می‌آیند؟ چرا گروه افراطی سیاه می‌پوشند و به مقبره‌ها حمله می‌کنند؟ چه ضرورتی هست تا چنین صحنه‌ای به نمایش درآید؟ واکنش مردم محلی نسبت به این واقعه چیست؟
کمینه معنایی (Sem)	سیاهپوش / لباس محلی؛ کافر / مؤمن؛ مشرک و بت پرست / الله؛ جنگ مقدس / صلح و صفا، مرد / زن؛ یک طرف / طرف دیگر.
نمادین (Sym)	این سکانس به جنگی میان مسلمانان اشاره می‌کند که این بار بر سر عقیده است و گروه اسلامگرای افراطی، دیگران را کافر می‌دانند و اعلان جنگی مقدس دارند که با آتش زدن مرقدها آغاز شده که نمادی از بت پرستی است.
کنشی (Act)	اقدام به آتش زدن مرقدها نشان از اعلان جنگ سلفی‌ها به زعم خود، هرگونه شرک و کفر است. از سویی وحشت ساکنان محلی و انفعال آنها در مقابله با این اقدامات شورانگه نشان از صلح‌جویی آنها دارد.
ارجاعی (Ref)	این سکانس به دوره پس از سرنگونی دولت بعث ارجاع دارد که اشغال عراق توسط امریکا و متحدانش در سال ۱۹۹۱، موجب قدرت‌گیری گروه افراطی القاعده در عراق شد که با به مبارزه با «صلیبیون» و هرگونه مظاهر شرک می‌پرداختند و خواستار برقراری دولتی اسلامی مطابق با معیارهای خود بودند؛ هرچند این امر با جنگ داخلی در سوریه و تشکیل دولت اسلامی عراق و شام توسط گروه داعش تا مدتی محقق شد.

- سکانشی از فیلم ملکه

(گفتگوی پس از منفجر کردن زاغه مهمات عراق)

جمشید: چرا دروغ گفتی؟

سیاوش: به کی؟

جمشید: به اسدالله

سیاوش: گفتم یه سرباز کمتر بیشتر چه فرقی می‌کنه. بذار زنده بمونه.

جمشید: پرسیدم چرا دروغ گفتی؟ چرا بش گفتی صب کن تا تلفات بگیریم؟ چرا اون باید

خوشحال باشه از اینکه تلفات می‌گیره؟ تو خوشحالی از اینکه نمی‌گیری. اگه فردا همون آدم،

یکی از بچه‌های ما رو بزنه چی؟ جواب پدر و مادرش رو چی می‌دی؟ نمی‌گن اگه تو اون عراقیه

رو کشته بودی حالا زنده نبود تا پسر ما رو بکشه؟ آره سیاوش دستور آتش دادن از این بالا اونقدرم ساده نیست. الانم خودتو اذیت نکن، حتماً خدا به دلت انداخته تا زنده بذاریش. سیاوش: یعنی ما هر کی رو از اینجا می‌زنیم خدا خواسته که بزنیم؟ از این بالا فرمون آتش دادن سخته (با حالتی پریشان به دیوار تکیه می‌زند). یادمه اولین باری که دیدگاه رو پیدا کردم یه افسرو دیدم که نیروهاش رو همه رو به خط کرده، چه می‌دونم داشت آمار می‌گرفت، سرشماری می‌کرد. گفتم الان ببینید سیاوش چه بلایی سرتون می‌یاره. (با حالتی بغض آلود). من بی‌عرضم. من دیدبانی‌ام که تا حالا یه بارم به هدف نزدم. حالا ببینید با یه گلوله چه بلایی سرتون می‌یارم. زدم پونزده‌شونزده‌تاشون رو با یه گلوله ناکار کردم. فقط به خاطر اینکه ثابت کنم دیدبان خوییم. چرا می‌گی کار خدا بوده؟ (برمی‌خیزد) بیا، بیا نگاه کن. (با صدایی بلند و بغض آلود رو به جمشید می‌گوید) هر روز از اون به بعد دارم یه افسر عراقی رو می‌بینم همونجایی که نیروهاش مردن، مٹ دیوونه‌ها دور خودش می‌چرخه، با خودش حرف می‌زنه؛ نامه‌هاشون رو نگاه می‌کنه، با عکساشون، با عکساشون حرف می‌زنه. به اون چی بگم؟ به اونم بگم خدا خواسته، نه (با حالتی عصبانی دوباره به دیوار تکیه می‌زند و آسمان را نگاه می‌کند).

میزانسن	شرح
صحنه‌پردازی	این سکانس از مقر دیده‌بانی از زاویه دید سیاوش گرفته شده که در دوربین در حال تماشای تحرکات دشمن از یک انبار مهمات هستند.
وسایل صحنه	انبار مهمات زیرزمینی، کامیون حمل مهمات، چند سرباز عراقی، خمپاره
رمزگان لباس	لباسها و کامیونهای عراقی که به شیوه رسمی لباس پوشیده‌اند.
رمزگان غیرکلامی	سربازان عراقی در حال بارزدن مهمات در کامیون، برگشتن کامیون عراقی برای سوارکردن یکی از سربازان عراقی که در زاغه جامانده است.

رمزگان فنی	شرح
اندازه نما	نمای بسیار دور برای دیدزدن دشمن به منظور نشان دادن سلطه و تسلط سیاوش بر عملیات، نمای دور متوسط برای نیروهای خودی به منظور نشان دادن تمرکز بر تحرکات و حالات نیروهای خودی
زاویه و ارتفاع دوربین	زاویه دوربین بسیار بالاتر از موضع برای تأکید بر مدیریت و سلطه سیاوش بر اوضاع
نورپردازی و رنگ	زنگهای سرد و کم تضاد، نشان از روایتی واقع‌گرایانه و مستندگونه
ترکیب‌بندی	نامتقارن، سوژه در مرکز تصویر برای تمرکز بیننده بر آن
وضوح	انتخابی برای تمرکز بر تحرکات سوژه‌ها

الگوی روایی بارت

رمزگان	شرح
هرمنوتیک (Her)	چرا سیاوش در صدور فرمان آتش تعلق می‌کند؟ چرا به دروغ به اسدالله می‌گوید صبر کن تا تلفات بگیریم؟ چرا او صبر می‌کند تا سربازان عراقی سرپناه بگیرند، سپس فرمان می‌دهد تا کامیون خالی را منفجر کنند؟
کمینه معنایی (Sem)	سیاوش در این دیدبانی که پیدا کرده بر تمامی کارها و تحرکات نیروهای خودی و دشمن را زیر نظر دارد؛ گویی او همانند ناظری جهان‌بین در موضعی قرار گرفته است که با دیدی همه‌بین، واقعیت‌ها را همان‌گونه که هر طرف درگیر جنگ ببیند، نظاره کند و در مورد کارها با در نظر گرفتن عقل و صلاح خود تصمیم‌گیری کند. این موقعیت ممتاز او را در موقعیتی پر از شک و تردید در مورد اصول اولیه جنگ قرار می‌دهد؛ در نتیجه او ترجیح می‌دهد که به نیروهای عراقی نه به دید دشمن، بلکه به دید نوع انسان بنگرد که به قول خودش به اجبار در طرف مقابل ایرانی‌ها قرار گرفته‌اند. در این میان شخصیت خیالی جمشید نیز همانند نفس لوامه دائماً در حال بازبینی تصمیمات سیاوش است که در گفتگوی قبلی بخوبی به آن اشاره می‌شود.
نمادین (Sym)	دروغ / حقیقت؛ خوشحالی از تلفات گرفتن / تلفات نگرفتن؛ زنده‌نگهداشتن / کشتن؛ دیده‌بان خوب / دیدبان بی‌عرضه، دشمن خوب / دشمن بد.
کنشی (Act)	تعلل‌ها و تجدیدنظرهایی که سیاوش در صدور فرمان آتش می‌دهد، نشان از رویکرد بازاندیشانه‌ای است که او در رویارویی با جنگ پیدا کرده است.
ارجاعی (Ref)	این سکانس به مسائلی اشاره می‌کند که در آن دشمن نیز به‌عنوان نوع بشری می‌بیند و بر این اعتقادند که آنها نیز همچون نیروهای خودی انسان هستند با این تفاوت که در جبهه خودی قرار گرفته‌اند. در این باره او به سیف‌الله می‌گوید: «به خدا اون آدمایی که اونورن همه مثل ما هستن. فقط فرقتون اینه که یه قلدر بالا سرشونه که زورشون می‌کنه بجنگن». رویکرد صلح‌طلب به جنگ به مضامینی مثل همدلی و عشق به هم‌نوع و مضامینی از این دست اشاره دارد (مرتضوی قهی و منادی، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

- سکانسی از فیلم سرو زیر آب

جهانگیر: کاش نمی‌رفتیم تو خاکشون. کاش زودتر برمی‌گشتیم سرِ مرزامون.

ابوالقاسم (با دست بر سر شانه جهانگیر می‌زند و می‌گوید) پس تو هم خودت رو درگیر این

بحثا کردی؛ از تو بعیده.

جهانگیر: آگه هر روز با پیکراشون زندگی کنی می فهمی.

ابوالقاسم: آگه ۱۵ کیلومتر خاکریز تو نبری جلو، اونا ۸۰ کیلومتر می یان تو خاکت، بعد فک می کنی معراجت خلوت می شه. نمی بینی تو این چند روزه چند جا رو شیمیایی زده؛ خوبه که هیشکی بهتر از تو نمی دونه چقد کشته می دیم. جهانگیر اونا دارن دوباره میان سمت اهواز. خرمشهر داره دوباره از دست میره، آگه تو خاک خودش باش نجنگیم، میاد خوزستان رو جدا می کنه. حالا می تونی بری قفقاز رو پس بگیری! برو بگیر.

میزانسن	شرح
صحنه پردازی	سکانس در سوله ای تصویربرداری شده است که به عنوان معراج شهدا از آن استفاده می شود، در حالی که هر دو روی یک میز نشسته و در حال گفتگو هستند.
وسایل صحنه	دستگاه پلاکزن، میز و صندلی، چندین کمد و قفسه، یک کارتن پر از پلاک دو تیکه، تلویزیون، دستگاه ویدئو پروژکشن، پرده سفید نمایش، یک پارچ پلاستیکی آب و لیوان شیشه ای
رمزگان لباس	لباس فرم سپاهی ابوالقاسم با کلاه نظامی، لباس معمولی جهانگیر
رمزگان غیرکلامی	لحن تند و صریح و با اعتماد به نفس جهانگیر در طرف مقابل، شیوه لحن و شیوه حرف زدن کند و با تأمل ابوالقاسم

رمزگان فنی	شرح
اندازه نما	نمای نزدیک و دو نفره برای نشان دادن نزدیک و صمیمیت بین هر دو
زاویه و ارتفاع دوربین	هم سطح دید موضوع برابری و نگاه بیطرف به عقاید دو طرف
نورپردازی و رنگ	نورپردازی کم تضاد رنگهای و سرد برای نشان دادن واقعه گرایانه و مستندگونه
ترکیب بندی	متقارن حالت آرام و برابری دو نفر را نشان می دهد.
وضوح	وضوح ملایم برای نشان دادن رابطه نزدیک دو نفر

الگوی روایی بارت

رمزگان	شرح
هرمونیک (Her)	چرا ابوالقاسم دستگاه پلاکزن را به معراج تحویل می‌دهد؟ چرا دستگاه چند قطعه کم دارد؟ پلاک دو تیکه چه مزیتی نسبت به پلاکهای معمولی دارد و چه تأثیری در تعداد شهدای گمنام دارد؟ تعاون رزم چه نقشی در جنگ داشت و چرا ابوالقاسم معتقد است آنها خوب عمل نمی‌کنند؟ دلایل جهانگیر برای دفاع از عملکرد تعاون رزم چیست؟ به نظر جهانگیر چرا تعداد شهدای گمنام افزایش یافته است؟ ابوالقاسم چرا با اعتراض جهانگیر به حمله در خاک عراق مخالف است؟
کمینه معنایی (Sem)	در اواخر جنگ به دلیل فوج عظیم شهدا و بویژه گمنامها که بدون پلاک بازگردانده می‌شدند، تعاون رزم سپاه استفاده از پلاکهای دو تیکه را لازم دید و در اینجا دستگاهی پلاکزن به معراج آورده می‌شود که به دلیل تحریمهای گسترده سالهای آخر جنگ، ناقص است که ابوالقاسم نیز به آن اشاره می‌کند. پلاک دو تیکه مانند پلاک معمولی است ولی با این تفاوت که امکان عقب‌آوردن شهید در زمانی که پیکر شهید در منطقه عملیاتی است برای اطلاع از شهیدشدن فرد، هم‌زمان و با تعاون رزم، تیکه دوم پلاک فرد شهید را به پشت جبهه می‌آورند ضمن اینکه خود شهید نیز تکه دوم پلاک را بر گردن دارد. این موجب می‌شود که هم از شهیدشدن فرد اطلاع قطعی پیدا کرد و هم اینکه در زمان تفحص، پیکرش گمنام نماند. از سویی ابوالقاسم بر این اعتقاد است که تعاون رزم (واحد تعاون سپاه) بخوبی عمل نمی‌کند؛ چرا که آنها وظیفه دارند نیروها را توجیه کنند ولی جهانگیر بر این اعتقاد است که ابوالقاسم به دلیل دوری از جنگ و رفتن به تهران از حال و هوای جنگ دور بوده و نمی‌داند که خود نیروها ترجیح می‌دهند گمنام بمانند و از سویی نیروهای تعاون رزم نیز به دلیل آتش سنگین نیروهای عراقی زودتر شهید می‌شوند؛ چرا که بیشتر عملیاتهای اواخر جنگ در خاک عراق انجام می‌شد و به دلایل تاکتیکی این عمل مقدور نبود. در اینجا است که جهانگیر دچار تردید می‌شود که ای کاش در جنگ وارد خاک عراق نشده بودند؛ چرا که او تعداد پیکرها را می‌داند؛ ولی ابوالقاسم به دلایلی که ذکر می‌کند این امر را بدیهی و قابل توجیه می‌داند.
نمادین (Sym)	دستگاه پلاکزن / ناقص؛ پلاک یک‌تکه / پلاک دو‌تکه؛ پلاک دو‌تکه / گمنام کمتر؛ تعاون رزم / توجیه نیروها؛ پیشروی در خاک دشمن / شهیدشدن؛ جنازه‌هایی که جامانده‌اند / آوردن پلاک آنها؛ شناسایی / نوشتن اسم پشت یقه، فانوسقه، زبونه پوتین؛ تهران رفتن / فراموش کردن حال و هوای جنگ؛ رفتن در خاک دشمن / برگشتن سرمرزهای خودی؛ مخالفت با رفتن به خاک عراق / زندگی کردن با پیکرهای شهدا؛ پیشروی در خاک عراق / مقابله با حمله عراق در خاک خودی؛ جنگیدن در خاک عراق / مقابله با تصرف خوزستان؛ معاهده قفقاز / عدم توانایی در بازپسگیری
کنشی (Act)	در ابتدای گفتگو رفتار و گفتاری دوستانه دارند ولی در ادامه اختلاف نظرها موجب به‌کارگیری لحنی متفاوت از سوی آنهاست.

شرح	رمزگان
<p>این گفتگو و به‌طور کلی فیلم به عملیاتهای اواخر جنگ اشاره می‌کند که در خاک عراق برای تصرف بصره از جانب عراق صورت می‌گرفت. واحد تعاون سپاه (تعاون رزم) در کنار واحد مجروحان پس از عملیات توکل یا هویزه (دی ۱۳۵۹)، تعداد قابل‌توجهی از پیکر مطهر رزمندگان آنجا جا ماند. در اینجا بود که نیروهای سپاه و ارتش چنین تدابیری را آغاز کردند (خبرگزاری تسنیم، ۱۳۹۳). این واحدها وظیفه شناسایی و رسیدگی به احوال مجروحان و شهدا را داشتند. از سویی اختلاف‌نظرها درباره پیشروی در خاک عراق و عملیاتهای ناموفقی که در آن مناطق انجام می‌شد، موجب اختلاف‌نظرهایی شد (در فیلم نیز به حوادث اوایل سال ۱۳۶۷ اشاره می‌کند) و فرسایشی انگاشتن جنگ و لزوم قبول قطعنامه از جانب ایران را به همراه داشت. در این گفتگو نیز به این اختلاف‌نظرها دامن زده می‌شود که هر طرف دلایل خود را مطرح می‌کند. افرادی مانند جهانگیر با رویکرد احساسی و با دیدن خیل پیکر شهدا و مجروحان مخالف پیشروی است و در طرف مقابل، فرماندهان تاکتیکی با رویکردی واقع‌گرایانه این امر را توجیه می‌کنند.</p> <p>جهانگیر در رویارویی با فاجعه انسانی که ارتش عراق با حمایت جامعه بین‌الملل به بار آورده معتقد است که پیشروی در خاک عراق اشتباه بوده است و این کار از سوی بسیاری از سران کشور (از جمله هاشمی رفسنجانی و طیفی از سیاسیون وزارت خارجه^۱) اظهار می‌شود و به تعبیر هاشمی رفسنجانی در این برهه دو طیف وجود داشت: انسانهای «داغ» و «داغدار» (امینی، ۱۳۹۲). نمونه جهانگیر انسان داغدار است که پذیرش قطعنامه و صلح را واجب می‌داند و نمونه ابوالقاسم از جمله فرماندهان «داغ» جنگ است که سعی می‌کنند با روند ادامه جنگ و تصرف منطقه‌ای راهبردی مانند بصره از موضع قدرت وارد گفتگو با حرب بعث شوند تا بتوانند شرطی را که در قطعنامه در تعیین متجاوز پس از جنگ آمده بود به این گزاره تغییر دهند که عراق متجاوز اصلی است و باید این در مفاد قطعنامه گنجانده شود (برای اطلاع از شرح وقایع آن برهه زمانی رجوع کنید به: تدری، ۱۳۹۴).</p>	ارجاعی (Ref)

تجزیه و تحلیل

بازنمایی رزمندگان و غیررزمندگان

در ابتدا باید یادآور شویم که منظور از رزمندگان چه کسانی است. با توجه به فیلمی مثل فرزند خاک در ژانر اجتماعی که می‌توان آن را به‌نوعی در ژانر دفاع مقدس قرار داد، بازنگری در معنای مرسوم رزمنده اهمیت می‌یابد. در معنای عام، رزمنده فردی است که در حال جنگیدن با دشمنی است (رزم) و معمولاً در معنای عام آن با سلاح و به‌صورت فیزیکی این امر میسر می‌شود؛ اما نظر به شیوه بازنمایی در فیلم فرزند خاک می‌توان این مفهوم را به این صورت توضیح داد که هر فردی

۱. طیفهایی که به تعبیر محمدصادق خرازی: «موافق پایان جنگ به هر نوع آن بودند و برخی مخالف پایان جنگ بودند و تحلیل‌های داغ آسمانکوب آن چنانی می‌کردند» (امینی، ۱۳۹۲).

که درگیر جنگ و پیامدهای آن است و مستقیم در این امر مشارکت می‌کند، رزمنده است؛ هم‌چنانکه در فرزند خاک، که پس از جنگ و فرایند تفحص را مدنظر دارد، می‌توان دست‌اندرکاران تفحص را رزمندگان دانست؛ چرا که آنها نیز به‌نوعی در حال نبرد با پیامد جنگ هستند؛ پیامدهایی که پس از سالها در پی تجاوز رژیم بعث بر پیکر ملت ایران جراحاتش نمایان است؛ چه از طریق مجروحان و چه مفقودان. در فیلم فرزند خاک علاوه بر کارکنان مرکز تفحص، می‌توان زنان و مردان کرد عراقی را نیز در زمره رزمندگان دانست که در این فرایند به یاری آنها می‌شتابند.

در این فیلم آنها با تلاش و جانفشانی در این مسیر از جان و امنیت خود مایه می‌گذارند و با مشقت به نبرد کوه‌ها و دره‌های صعب می‌روند تا پیکر شهیدی را به خانواده‌های چشم‌به‌راه برسانند؛ به‌عنوان مثال خواهر کوچک گونا، یکی از شهدای این راه است. گواه این دلالت زمانی از فیلم است که جنازه معصوم مونا همچون خورشیدی تابان در تاریکی شب می‌درخشد که رویکرد کارگردان را به آن نشان می‌دهد؛ هم‌چنانکه خود گونا نیز در این راه شهید می‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت در این فیلم، رزمندگان منحصراً نیروهای ایرانی نیستند که در کار تفحص شهدا دخیلند، بلکه کردهای عراقی، هرچند در زمانی عراقی بودند و دشمن، اما طی فرایند «آشنایی‌زدایی»^۱، کارگردان قصد دارد آنها را در جرگه نیروهای خودی قرار دهد و آنها تقدیس شوند. کردهای عراق در زیر یوغ رژیم عراق ستمهای زیادی را متحمل شدند که در قضیه بمباران حلبچه پر واضح و نمایان است. اما در مورد غیررزمندگان، که می‌توان آنها را همانند مینا همسر شهید و فرزندش دانست، رویکرد نشان از آن دارد که آنها پس از سالها چشم‌به‌راهی نتوانسته‌اند دوری از پیکر عزیز خود را تحمل کنند؛ پس خود به این امر همت می‌گمارند. با توجه به استعاره‌ای که مینا در ابتدای فیلم به کار می‌برد که حکایت از داستانی دارد که برای پسرش تعریف می‌کند تا نبود همسرش (پیکر) را توجیه کند، حال دیگر این روایتها کارساز نیست و به اصرار پسرش تصمیم می‌گیرد تا خود به یافتن گمشده‌اش برود؛ اما در انتهای فیلم از این تصمیم خود پشیمان می‌شود و صبر پیشه می‌کند و بدون دیدن جنازه همسر خود به ایران بازمی‌گردد؛ برگشتی که در معنای عام می‌تواند احوال همگی خانواده‌های شهدا باشد که تنها سلاحی که دارند، صبر

۱. Defamiliarization، اصطلاحی رایج در نقد ادبی که در آن مؤلف، مفاهیم آشنا و معمول در فرهنگ را غریبه کند و با بازتعریف آن معنایی نو و جدید به آن نسبت دهد.

است تا دیداری که شاید به قیامت بیفتد.

رویکرد فیلم سرو زیر آب تا حدودی مانند فرزند خاک است؛ با این تفاوت که غیررزمندگان همان خانواده‌های شهدای بیتاب هستند. خانواده‌ها نهایت تلاش خود را مبذول می‌دارند تا پیکر شهید خود را بیابند و این کار را از طریق معراج شهدا پیگیری می‌کنند. مراجعه‌های پی‌درپی آنها به معراج نشان از سردرگمی و انتظاری است که کمر آنها را خم کرده است و دیگر طاقتی ندارند؛ همان‌گونه که فیلم حول محور خانواده زرتشتی می‌چرخد که در پی پیکر عزیز خود به اهواز می‌آیند و بارها مسافتهای طولانی را برای این کار طی می‌کنند؛ حتی دست به دامن خانواده لر می‌شوند. این امر تحولی در نگرش کارگردان خانواده شهداست. در مورد رزمندگان نیز علاوه بر آنچه درباره تفحص گفته شد در این فیلم نیز صدق می‌کند؛ ولی در اینجا کارکنان معراج همه ایرانی هستند و رویکرد همه در رویارویی با شهدا و بویژه شهدای گمنام متفاوت است. فردی مانند جهانبخش، که تمام همت خود را در تسکین خانواده‌های شهدا گذارده و در این راه حاضر است پیکر شهیدی دیگر را به آنها تحویل دهد تا درد و آلام آنها کمتر شود که می‌توان از آن به‌عنوان فردی «داغدار» تعبیر کرد که با رویکردی احساسی کار خود را پیش می‌برد. از سویی گروهی مانند جهانگیر، سرگرد، حسین و... رویکردی «داغ» دارند؛ اما با توجه به ضوابط و قوانین عمل می‌کنند و در کار خود رویکردی عقلانی را در پیش گرفته‌اند. دیگر رزمندگانی که در این فیلم به آنها اشاره می‌شود در واقع همان رزمندگان واقعی جبهه‌های جنگ هستند که در اینجا فقط با پیکر آنها روبه‌رو هستیم؛ رزمندگانی که علاوه بر رشادتهایی که در جبهه‌های نبرد از خود نشان می‌دهند، بدون هیچ‌گونه چشمداشت پاداش، حتی ترجیح می‌دهند تا به فیض گمنامی نائل آیند. اصولاً می‌توان گمنامی را چنین تعبیر کرد که فردی که چنین وضعیتی را ترجیح می‌دهد، می‌خواهد تا از او هیچ یادمانی نماند و یا به تعبیری بر گردن هیچ‌کس منت نگذرد که او را تمجید کند؛ حتی با درج نام خود بر گوشه‌ای از سنگ قبر نیز مخالف است؛ چرا که بر این اعتقاد است که «لهم اجرهم عند ربهم ان الله سریع الحساب» (آل عمران/ ۱۹۹). از سویی دیگر شهدای رزمنده‌ای که در این فیلم درباره آنها سکانسهایی آورده شده است، با توجه به محتویات جیبهایی که واری می‌شود، انسانهای فرهیخته‌ای بوده‌اند که با وجود منزلت اجتماعی بالایی که داشته‌اند به آن پشت کرده و به جبهه‌ها شتافته‌اند (نمونه دانشجوی مهندسی نفت آبادان و یا جهانگیر که خود معلم است اما در راه تفحص شهید می‌شود).

در فیلم ملکه فضا به صورت دیگری است. این فیلم روایتی کاملاً جنگی است که رزمندگان و غیررزمندگان از معنای عام آن پیروی می‌کنند. بیشتر روایت این فیلم به رزمندگان می‌پردازد. هم‌چنانکه از فیلم برمی‌آید، روایت در شهر آبادان به جریان درمی‌آید. در این شهر ساکنان بومی شهر هم‌چنان در زیر آتش توپخانه دشمن به زندگی عادی خود ادامه می‌دهند. این شیوه را می‌توان شرح حال زندگی واقعی کارگردان دانست که در دوره جنگ، نیز هم‌زمان با نبرد در جبهه‌ها به زندگی عادی خود نیز پرداخته است؛ به عبارتی این شیوه بازنمایی غیررزمندگان حاصل تجربیات شخصی کارگردان در جنگ است که در فیلم نیز بخوبی نمایش داده می‌شود. مردم بیگناهی که حاضر به ترک خانه و کاشانه خود نشده‌اند و همچون سوژه‌هایی که دیدبان فیلم (سیاوش) آنها را از دور نظاره می‌کند و از احوال آنها همانند یک چشم جهان‌بین آگاه است، بیننده را نیز سهم می‌دارد. این نکته در اینجا مشهود است که غیررزمندگان، نوعی رفتار منفعلانه دارند؛ یعنی اقدامات طرفین موجب برهم خوردن نظم روزمره آنها می‌شود؛ مثلاً در پاسخ به اولین فرمان آتش سیاوش، او با دو چشم خود می‌بیند که توپخانه عراق، بازاری را هدف قرار می‌دهد که مملو از مردم عادی است و آنها همچون موجودی بی‌اختیار مجبورند تابع صدای سوت خمپاره‌ها باشند و مفری بیابند.

از سویی در ملکه رزمندگان علاوه بر تقسیم‌بندی‌های سازمانی که دارند (اعم از ارتش و سپاه و نیروهای محلی) به دو طیف^۱ داغدار و داغ (به‌زعم پژوهشگر) تقسیم می‌شوند. طیف داغدار، حامی صلح و آرامشند و سیاوش، جمشید (هر دو دیدبان) و سرگرد ارتش امجد^۲ در زمره آنها قرار دارند که با در پیش گرفتن روشی عقلایی در پی آرام‌نگهداشتن تنور جنگ هستند. این شیوه نگاه در اواخر جنگ نیز هواداران زیادی داشت که در نهایت موجب می‌شود ایران قطعنامه ۵۹۸ را بپذیرد و راه صلح در پیش گیرد. طیف مقابل آنها انسانهای داغ‌دارند که با دیدن و به یاد آوردن فجایع جنگ قصد داشتند تا با اقداماتی، «کینه»^۳ خود را بر ارتش عراق خالی کنند و این اقدامات،

۱. این تعبیر از هاشمی رفسنجانی به عاریت گرفته شده که در بررسی سکانسی از سرو زیر آب به آن اشاره شده است.

۲. دلیل ما برای این ادعا این است که با اینکه از محل دیدگاه مخفی سیاوش آگاه است به خود اجازه نمی‌دهد از آن استفاده کند؛ چراکه استفاده از چنین دیدگاه راهبردی می‌تواند برای او ترفیع و تشویق زیادی به ارمغان آورد ولی او ترجیح می‌دهد که از آن چشم‌پوشی کند.

۳. تعبیری که سیاوش درباره سیف‌الله استفاده، و او را به کینه‌توزی متهم کرد.

ناخواسته و یا عمدی تنور جنگ را گرمتر می‌کرد؛ همان‌گونه که بعد از دستورهای آتشی که سیف‌الله در دیدگاه صادر کرد، موج عظیمی از خمپاره‌ها به سمت شهر سرازیر شد. نکته حائز اهمیت در این فیلم این است که در این فیلم سربازان عراقی نیز رزمندگانی هستند که به تعبیر سیاوش در جبهه اشتباهی قرار گرفته‌اند و به اجبار حزب بعث به این اقدامات دست می‌زنند. اگر دیدگاه سیاوش را در این باره مبنا قرار دهیم (به‌زعم نگارنده پیام محوری فیلم است) دیدگاهی جدید درباره دشمن به بیننده عرضه می‌شود که در آن سربازان دشمن پیش از اینکه دشمن باشند، انسانند و به پاس حرمت جان آدمی، سیاوش سعی می‌کند تا هرچه کمتر از سربازان عراقی تلفات بگیرد و بارها این عمل را تکرار می‌کند. در جایی از فیلم به فرمانده عراقی اشاره می‌کند که با دستور آتش خودش، تمام نیروهایش را از دست می‌دهد و می‌بیند که او چگونه خود را سرزنش می‌کند. گواه این تغییر رویکرد همان صحنه‌ای است که سیاوش مانع خودکشی فرمانده عراقی، می‌شود. این شیوه نگاه به نیروهای عراقی بیننده را به تعمق وامی‌دارد که علاوه بر جبهه خودی، مسائل و مشکلات جبهه مقابل را نیز مورد مذاقه قرار دهد. به‌طور کلی می‌توان این دیدگاه را رویکردی انسانی به جنگ قلمداد کرد که در پی بازاندیشی در جبهه‌بندی بین خودی و دشمن است و قصد دارد مخاطب را در جایگاه دیدبانی بنشانند که بر تمامی مسائل دو طرف اشراف دارد؛ دردها و رنجهای دو طرف را درک می‌کند؛ با آنها همدردی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که این مرزبندی قابل‌بازنگری است.

مسائل زندگی شخصی و روابط عاطفی افراد درگیر جنگ

فیلم فرزند خاک نشان داد که حتی پس از گذشت چندین سال از پایان جنگ، پیامدهای آن می‌تواند زندگی افراد و خانواده‌ها را تحت تأثیر قرار دهد. مینا به‌عنوان همسر شهید باید علاوه بر مراقبت و بزرگ کردن فرزند شهید به سؤالات و شبهه‌هایی پاسخگو باشد که ذهن فرزند شهید را مشغول کرده است. در چنین وضعیتی همسر شهید علاوه بر وظیفه مادری، باید وظیفه پدری را بر دوش بکشد؛ اما هرگز نمی‌تواند جای پدر را پر کند؛ از این روست که مینا مجبور می‌شود که برای جبران این خلأ، تلاش کند لاقفل پیکری را برای فرزندش به ارمغان آورد. از طرفی محمدرضا فرزند شهید نیز در پی وضعیتی که دارد، احساس می‌کند همه به‌گونه‌ای دیگر با او برخورد می‌کنند و رفتارهای در رویارویی با او غیرطبیعی است (آنجا که به مادرش می‌گوید «مگه خبر نداری به همه بیشتر از من عیدی می‌دن؟») این شیوه تعامل در خانواده شهید (بویژه مفقودالاثران) برای

مخاطب بازنمایی می‌شود و او را از مسائل آنها آگاه می‌سازد. نکته دیگر درباره زندگی شخصی خانواده‌های کرد و مناطق جنگی است که در این فیلم بخوبی بازنمایی شده است و کارگردان تلاش می‌کند افق‌هایی را بر بیننده بگشاید تا از دریچه آن تأثیر جنگ را بر مردمی مشاهده کند که در کشور متجاوز زندگی می‌کنند و دریابد که جنگ برای مردم کشور متجاوز نیز مشکلاتی را در پیش دارد؛ برای نمونه خمپاره‌های عمل نکرده، طرد قوم کرد و سپس مجازات و سرکوب آنها توسط کشور خودی، جامعه‌ای که تمامی مردانش یا کشته شده‌اند و یا دچار نقص عضو.

ملکه روایت شهری است که در محاصره و جنگ به سر می‌برد و در پی آن مشکلاتی که در تأمین نیازهای اولیه مردمی که حاضر به ترک خانه و کاشانه خود نشده‌اند. علاوه بر نیازهای مادی از دست دادن عزیزان و دوستان و آشنایانی که هر روز با آنها دم‌خور بوده‌اند، آن‌چنان تکرار شده است که برای آنها عادی، و به نوعی تقدس‌زدایی از مرگ در این اثر نمایش داده می‌شود؛ نزد مردمانی که به شهید شدن خو گرفته‌اند. از سویی مردمی که در شهر مانده‌اند، خواه‌ناخواه زندگیشان درگیر جنگ شده است و خود به هر شکلی در آن مشارکت می‌کنند. سوبه دیگری که ملکه به آن پرداخته روابط عاشقانه‌ای است که در هنگامه جنگ شکل گرفته‌اند؛ رابطه‌ای که بین موسی و مهدیه مطرح می‌شود، یکی از نمونه‌هایی است که می‌تواند نشانگر جریان زندگی عادی و روزمره حتی در زمان جنگ باشد که در نهایت آن هم با شهادت موسی ناتمام می‌ماند.

فیلم سرو زیر آب نیز به پیامدهای جنگ بر زندگی شخصی خانواده‌های شهدا اشاره می‌کند؛ خانواده‌هایی که از سرنوشت رزمنده خود اطلاع ندارند و آخرین امیدشان رجوع به معراج شهادت تا شاید اثری از پیکر شهید خود بیابند. خانواده‌هایی که به دلیل عدم اطلاع، خود را به مناطق جنگی می‌رسانند تا اطلاعی کسب کنند. در این فیلم چندین خانواده در معراج شهدا دیده می‌شود که اثری از رزمنده در جایی دیگر نیافته‌اند و به آنجا مراجعه می‌کنند؛ برای مثال خانمی که از تایباد خراسان جنوبی به همراه فرزندش به معراج آمده بود و اصرار داشت پیکری به‌عنوان همسرش به او داده شود بلکه خاطرش آرام گیرد؛ اما قضیه تحویل پیکر شهید برای تسلی خاطر بازماندگان به این سادگی نمی‌تواند آرامبخش باشد. در نمونه‌ای که روایت اول آن شکل می‌گیرد (خانواده لر) پس از چندین بار مراجعه در نهایت پیکر را شناسایی می‌کنند ولی این عمل برای آنها پیامدهایی دارد که آن چیزی نیست جز اشتباهی که در شناسایی رخ داده است؛ معارضه‌ای که با خانواده زرتشتی و مسئولان معراج بر سر نبش قبر ایجاد می‌شود. این بازنمایی، سوبه‌هایی از جنگ

و پیامدهای آن را که در اینجا مسئله تفحص و شناسایی هویت را پررنگ می‌کند که در هیچ نمونه‌ای دیگر به این حجم به آن پرداخته نشده است. از سویی پس از شهادت سیاوش لر، عشق کهنه برادر شهید به همسر شهید شکوفا، و تلاش برای تصاحب دوباره آغاز می‌شود؛ تلاشی که با متقاعد ساختن خانواده برای خاکسپاری سیاوش زرتشتی به جای برادرش به ثمر خواهد نشست. البته به این مضمون پیشتر در اثر دیگری از همین کارگردان با نام «بیداری رؤیا» پرداخته شده بود. این مضمون سویی‌ای ناپیدا از جنگ را آشکار می‌کند که می‌تواند روابط عاطفی را دگرگون کند؛ سویی‌ای که کمتر کارگردانی به آن پرداخته است؛ سرنوشتی که پس از شهادت، ممکن است سرنوشت همسر شهید را تحت تأثیر قرار دهد او را در مقام زنی بیوه و مهجور، مجبور کند تا تن به ازدواجی دهد که شاید به آن راضی هم نبوده است. در مورد خانواده زرتشتی نیز می‌توان به چند نکته اشاره کرد: یکی اینکه ماجرا در میانه فیلم به گونه‌ای رقم می‌خورد که آنها هم‌نوا با خانواده لر بر سر یک مزار گرد می‌آیند و همگی حول محور واحد، دوگانه سیاوش لر و سیاوش زرتشتی را در آرامگاهی واحد جستجو می‌کنند. از سویی شهادت سیاوش، موجب تغییر روشی در سلسله‌مراتب آیین زرتشتی می‌شود تا زمینه را برای ظهور پدیده‌ای جدید تحت عنوان «موبدبانو» فراهم آورد.

وقایع تاریخی و ارزشهای اجتماعی جنگ

یکی از وقایعی که در فرزند خاک به آن اشاره می‌شود، فعالیت‌های خرابکارانه اسلامگرایان سلفی در عراق است که به‌زعم خود اعلام «حرب مقدس» ست که با آتش‌زدن اماکن مقدس کردها آغاز می‌شود. شیوه برخورد کردها، که از جنگ خسته هستند، سازشکاری با آنهاست؛ چرا که آنها با بزرگان مذهبی آنها صلح را بر جنگ ترجیح می‌دهند و این روایت کمتر در جایی به چنین صورتی بازنمایی شده است. تأکید بر صلح یکی ارزشهای مضامین اصلی سینمای باشه آهنگر است بویژه در ملکه؛ دیدگاهی راهبردی که باید حافظ صلح بماند و سیف‌الله زمانی که از آن با فرمان آتش سنگین فضا را متشنج می‌کند، دچار ضایعه می‌شود و تا انتهای فیلم تمامی افرادی که از آن آگاه هستند به گونه‌ای شهید می‌شوند (البته بجز سامی که در آن زمان کودکی خردسال است). از دیگر ارزشهایی که در آثار وی مشهود است، احترام و قداست خاصی است که به شهدا و خصوصاً شهدای گمنام داده می‌شود. در فیلم فرزند خاک، فضایی که از مقرر تفحص به تصویر درآمده خود گویای این قداست و احترام به شهدای جنگ است که با حال و هوایی روحانی و

قدسی به نمایش درآمده است. سرو زیر آب نیز به همین صورت است با این تفاوت که با علاوه بر شهدا، به تکریم شهدای گمنام بسیار پرداخته شده است و بارها این جمله در فیلم تکرار می‌شد که «گمنامی فیضه».

مبحث دیگری که در هر سه فیلم به آن پرداخته شده، تحریم‌های گسترده بین‌المللی است که موجب کمبود برخی کالاهای اساسی و مهم در جنگ شده بود؛ به‌عنوان مثال در فرزند خاک اشاره به لباسهای کم کیفیت رزمندگان ایرانی و یا فانوسقه‌های برنجی در مقابل فانوسقه‌های آلومینیومی عراقی و یا در سرو زیر آب اشاره می‌شود که در زمان تحریمها زنجیر برای پلاک وجود نداشت و نیروها با عملهایی ابتکاری این کمبودها را جبران می‌کردند (با سیم تلفن)؛ این در مورد دستگاه پلاکزن که دو قطعه ندارد نیز صادق است؛ چرا که نیروها به هر صورت در جنگ با این کمبودها روبه‌رو بودند ولی با همت بلند خود تمام سعی خود را در استفاده از کمترین امکانات مبذول می‌کردند.

در فیلم ملکه، سیف‌الله برای جبران کمبودها به جمع‌آوری خمپاره‌های عمل نکرده می‌پردازد که در این راه موسی شهید می‌شود یا زمانی که اشاره می‌کند که خمپاره‌های روسی و کره‌ای، خطای برد دارند ولی خمپاره‌های اسرائیلی بسیار دقیق است، همه حکایت از تحریمهای تسلیحاتی است که ایران در آن زمان با آنها روبه‌رو بود و افرادی مانند سیف‌الله با رشادتهای خود این کمبودها را به‌نوعی جبران می‌کردند.

قبول قطعنامه ۵۹۸ یکی از مهمترین وقایعی است که در دو فیلم ملکه و سرو زیر آب آشکارا با پخش رادیویی به آن اشاره شده است. در فیلم ملکه بخوبی گوشه‌ای از تاریخ به نمایش درمی‌آید که با انتشار خبر قبول قطعنامه از سوی ایران، نیروهای خودی، جنگ را تماشا شده می‌انگاشتند و در پی خالی کردن جبهه‌ها بودند؛ اما سیاوش با درایت خود فرماندهان را متقاعد می‌کند که ارتش عراق در حال تدارک حمله است و با بسیج دوباره نیروها جلوی پیشروی نیروهای عراق را می‌گیرند؛ آن هم در شهری که در نبود امکانات زرهی با یک تانک و چند قبضه خمپاره شجاعانه مانع آنها می‌شوند. در سرو زیر آب نیز به اختلاف نظری که بر سر ادامه جنگ در آن دوران وجود داشت اشاره می‌شود. جهانگیر در مخالفت با ادامه جنگ و پیشروی در خاک عراق با ابوالقاسم وارد گفتگو می‌شود که هر یک استدلال خود را دارند؛ ولی به نظر می‌رسد استدلالی که ابوالقاسم در مقام فرمانده نظامی برای دفاع از عملکرد جنگ آورده، محکمتر است و می‌تواند مخاطب را قانع کند.

نتیجه گیری

سینمای دفاع مقدس با توجه به رسالتی که در پیش گرفته از ابتدا تاکنون در هر دوره و توسط هر کارگردان به صورتهای مختلفی با پدیده جنگ تحمیلی روبه‌رو شده است و هر کدام سعی کرده‌اند گوشه‌هایی از این واقعه را به شیوه‌ای منحصر به فرد بازنمایی کنند. این پژوهش با بررسی آثار سینمایی باشه آهنگر سعی کرد تا بتواند شیوه بازنمایی جنگ و پیامد آن را توصیف کند. شیوه‌ای که این کارگردان در آثار خود در پیش گرفته است با دیگر آثار این حوزه تفاوتی دارد و از نظر گاهی به جنگ نگریسته که کمتر کارگردانی به آن پرداخته است. به‌طور کلی آثار وی در ژانر سینمای دفاع مقدس با توجه به سه فیلمی که بررسی شد به رویکردی منحصر به فرد می‌تواند در هم در رده سینمای جنگ قرار گیرد و هم در رده سینمای منتقد جنگ؛ به عبارتی رویکرد وی به گونه‌ای است که از ایدئولوژی خاصی، تأثیر نپذیرفته است؛ در جایی که باید زبانی گزنده داشته باشد، دریغ نکرده و از مضمونهای اصلی ژانر سینمای جنگ مثلاً رشادتها و تکریم شهادت استفاده کرده است. این گونه نگاه به جنگ تحت تأثیر تجربیاتی است که کارگردان خود به شخصه در جنگ و مناطق جنگی به‌عنوان رزمنده داشته و این تجربیات مستقیم وی باعث شده است بتواند در تمامی آثار بررسی شده، تصویری از جنگ را بازنمایی کند که رویکردی واقع‌گرایانه دارد. از سوی دیگر تأکید بر جنبه‌های اجتماعی و انسانی جنگ باعث شده است به مانند بسیاری از آثار سینمای جنگ به عملیتهای گسترده نظامی و فضای جنگی کمتر بپردازد؛ هرچند در فیلم ملکه بیشترین صحنه‌های نظامی دارد با وجود این، سویه‌های اجتماعی فراوانی در این فیلم گنجانده شده است.

باشه آهنگر در هر سه فیلم خود سعی می‌کند تصویری از جنگ را بازنمایی کند که در پیشبرد آن تمامی اقشار جامعه سهیم هستند و با گنجاندن اقلیتها و گروه‌های خاص مثلاً شهدای زرتشتی که در جنگ مشارکت کرده‌اند و کمتر کسی به این نکته توجه کرده است و یا در نمونه فرزند خاک به همکاری کردهای سنی عراقی با نیروهای ایرانی به گونه‌ای بازنمایی می‌شود که گویی هیچ‌گونه تفاوتی با کردهای ایرانی ندارند و در جبهه ایران شیعی مبارزه می‌کنند. از سوی دیگر وی در آثار خود بر آن است که جنگ را به گونه‌ای به تصویر بکشد که گویی همه طبقات و اقشار جامعه در آن مشارکت می‌کنند. البته مضمون اصلی مورد نظر وی در بحث بازنمایی پیامد جنگ هم به نکات زیادی اشاره می‌کند که همگی حاکی از زیانبار بودن جنگ برای ملت ایران است؛ با وجود این مردم در حال مقاومت و ایستادگی در راه حفاظت از کشور از تمام وجود مایه گذاشته‌اند ولی آثار آن سالها باقی مانده است.

منابع

- امینی، سامیه (۱۳۹۲)، *مخالفان و موافقان قطعنامه*، وبسایت تبیان، بازنشانی شده در ۲۷ تیر ۱۳۹۲، لینک کوتاه دسترسی: <http://goo.gl/kkDMth>
- بارت، رولان (۱۳۸۳)، *بارت و سینما*، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: نشر گام نو.
- بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۱)، *بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- تذری، هاجر (۱۳۹۴)، *۲۷ سال پس از پذیرش قطعنامه ۵۹۶؛ چرا آتش‌بس را پذیرفتیم؟*، منتشر شده در وبسایت خبرگزاری فارس، منتشره در ۲۲ تیر ۱۳۹۴، لینک کوتاه دسترسی: <http://goo.gl/N9ddmo>
- خبرگزاری تسنیم (۱۳۹۳)، *ماجرای تشکیل «تعاون سپاه» که بعد از جنگ به گروه «تفحص» مشهور شد*، بازنشانی شده در ۱۶ آذر ۱۳۹۳، لینک کوتاه دسترسی: <http://tn.ai/580507>
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱)، *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزاد (۱۳۹۵)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، ج چهارم، تهران: نشر علم.
- سلیبی، کیت و کادوری، ران (۱۳۸۰)، *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش.
- صافاریان، رویرت (۱۳۷۵)، *جنگ + مسائل روز*، در فراسی، مسعود (۱۳۷۹)، *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس*، ج دوم گزیده مقالات، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.
- کرایپ، یان (۱۳۹۳)، *نظریه اجتماعی مدرن: از پارسونز تا هابرماس*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر آگه.
- گیویان، عبدالله و توکلی، زهره (۱۳۹۰)، *تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع مقدس*، تحقیقات فرهنگی ایران، ش ۱۴.
- گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸)، *بازنمایی ایران در هالیوود*، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، ش ۸.
- مرتضوی‌قهی، فاطمه و منادی، مرتضی (۱۳۹۰)، *دفاع مقدس در گذر از سینمای ایران*، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ش ۲۵.
- مشمایی، سمیه (۱۳۹۱)، *بازنمایی شکاف نسلی در سینمای جنگ ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته مطالعات فرهنگی، استاد راهنما: محمدتقی کرمی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- معدنی، سعید (۱۳۹۱)، *جامعه‌شناسی جنگ و سینمای دفاع مقدس*، تهران: انتشارات بهمن برنا.
- نقیبی اصفهانی، مریم‌السادات؛ فهیمی‌فر، اصغر و اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۵)، *رویکردی آیینی و اعتقادی در مطالعه سینمای دفاع مقدس*، ماهنامه فرهنگ اسلامی، ش ۳۳ - ۳۲، ش اسفند ۹۴ و فروردین ۹۵.
- Hawkes, Terence (2003) *Structuralism and Semiotics*, Routledge
- Randell, Karen Mary (2003) *Hollywood and war: trauma in film after the First World War and the Vietnam War* University of Southampton, School of Humanities, Doctoral Thesis.
- Westwell, Guy (2006) *War cinema: Hollywood on The Front Line, Short Cuts*, London: Wallflower Press.

